

Las escenografías del Festival de Eurovisión: Estética, tecnología e identidad cultural al albor de la reconstrucción europea (1956-1993)*

José Luis Panea**

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Resumen:

En tanto fenómeno transcultural, el Festival de Eurovisión viene siendo objeto de interés académico recientemente en referencia a los aspectos identitarios (étnicos, nacionales y de género) que expone a través del espectáculo. Sin embargo, tratándose del espacio no deportivo más longevo de la televisión con audiencias millonarias y despliegues técnicos sin parangón, sus dimensiones estéticas –como el diseño escenográfico– apenas han sido analizadas. Desgranaremos entonces qué imaginarios han promovido las distintas sedes del Festival a través de sus escenografías en las ciudades que lo han acogido a partir de los recursos audiovisuales e innovaciones técnicas del momento. Imaginarios que calibrarán problemáticamente la imposición de un determinado marco simbólico por parte del país anfitrión a cada actuación participante, sobre todo durante su primera etapa. De hecho, al ser celebrado el concurso anualmente y contar con 63 años de historia, acotaremos el campo de estudio a un primer periodo, desde su debut en 1956 a 1993, coincidiendo con la firma de los Tratados de Roma y Maastricht. Estos acontecimientos engarzan además con la idea de intercambio y cooperación transnacional que Eurovisión en un inicio propugnó, derivando, a finales de los noventa, en la mediática superproducción *meta-europea* que conocemos hoy.

Palabras clave:

Festival de Eurovisión, escenario, identidad, diseño, representación.

The set design of the Eurovision Song Contest: aesthetics, technology and cultural identity at the dawn of European reconstruction (1956-1993)

Abstract:

The Eurovision Song Contest is gaining ground as a subject of academic research because of the identity aspects (such as ethnic, national and gender questions) it showcases as a transcultural phenomenon. Due to it is the longest-running non-sports show on television, with a millionaire audience and a huge logistical and technical display, we will analyse its aesthetic dimensions, specifically the scenography design, keeping in mind the little bibliography found specifically about these issues. Hence, we will describe which imaginaries the different venues of the Song Contest have promoted through their scenography in its host cities based on audiovisual recourses and technical innovations of the moment. These imaginaries will constantly debate the imposition of a certain symbolic framework by the hosts and a neutral accommodation for each candidate participating on it. Being celebrated annually and having 63 years of history, the field of study will remain limited to a first period, from its debut in 1956 to mid-nineties, coinciding with the signing of European Treaties such as the Rome and Maastricht ones. Treaties linked to the idea of transnational exchange and cooperation Eurovision advocates resulting, in the late nineties, in the *meta-European* blockbuster media event well known today.

Key words:

Eurovision Song Contest, stage, identity, design, representation.

1. INTRODUCCIÓN

Mientras que desde hace más de una década¹ Eurovisión está adquiriendo interés en el ámbito de la sociología, los estudios culturales, la antropología, la

comunicación audiovisual y los estudios escénicos o la musicología en cuanto a las dimensiones políticas y culturales que alberga, apenas encontramos investigaciones centradas en su estética, en concreto acerca del elemento central del Festival, su escenario. Escenario al que creemos,

Recibido: 30-IV-2020. Aceptado: 20-XI-2020.

* Este artículo forma parte del trabajo desempeñado en el grupo de investigación consolidado de la UCLM *Visu@ls. Cultura visual y políticas de identidad* y ha sido posible gracias al Contrato Post-doctoral del Plan Propio de la UCLM (Ref.: 2016/14100) obtenido por el doctor en el Proyecto MICIU de I+D+i «[EShID] Estéticas híbridas de la imagen en movimiento» (Ref: PGC2018-095875-B-I00). Todas las traducciones de las citas originales en inglés son propias.

** Contratado Postdoctoral del Plan Propio, Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética. Dirección para correspondencia: JoseL.Panea@uclm.es

¹ RAYKOFF, I. y TOBIN R. D. (eds.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007.

resulta pertinente dedicar un análisis al contar con amplio material audiovisual (63 ediciones referentes a sus 63 años de historia) disponible, como afirma el musicólogo experto en el concurso Alf Björnberg².

En tanto evento internacional, los recursos empleados para su producción han de ser apropiados para una acogida multitudinaria, suponiendo un escaparate para mostrar las capacidades técnicas y a la vez hospitalarias del país anfitrión, con lo que año tras año Eurovisión trata de superar su alcance³. Al igual que «mega-eventos» como las Exposiciones Universales y las Olimpiadas, se convierte en el espacio para la construcción simbólica de las diferencias identitarias, y a la vez instaurando «modos de ver» e imaginarios compartidos⁴. De hecho, se trata de un certamen conocido principalmente hoy por un despliegue sin precedentes a nivel audiovisual, a menudo en detrimento del factor estrictamente musical⁵. Por ello, ¿cómo un Festival llamado «de la Canción»⁶ ha pasado a ser un Festival de la «superproducción audiovisual»? ¿Qué factores han desencadenado este desarrollo que tiene precisamente en el centro el propio diseño del escenario? En lugar de centrarnos en las canciones participantes o en los intérpretes⁷, vamos a indagar estas cuestiones desde la labor escenográfica, hasta ahora apenas estudiada en los *Eurovision Studies*⁸. Veremos cómo los ya lejanos –y apenas reseñados– escenarios de esta primera etapa guardan dimensiones estéticas fundacionales en la historia del concurso, y por ende en la historia de la construcción cultural del ambiguo término de Europeidad.

Nuestro objetivo, por tanto, será acudir a este primer periodo del concurso para analizar sus puestas en escena poniendo en valor la imagen de dicho «decorado anual»⁹ a partir de los aspectos técnicos, económicos y sociales que lo posibilitan. Aspectos que nos llevarán a indagar en la relación de hospitalidad que a nivel simbólico se mantiene

por cuanto el concurso es en esencia un acto de reunión y celebración en un espacio determinado, un contexto concreto. Un marco que implica tanto a los invitados –de ahí que empleemos el término «asistir al acontecimiento»– como al anfitrión –por ello hablaremos de «hospedar al resto»–. De este modo, este doble epígrafe concerniente a la naturaleza misma del evento titulará nuestro estado de la cuestión.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN E HIPÓTESIS

2.1. Estado de la cuestión: asistir al acontecimiento / hospedar al resto

El director de cine y teatro Peter Brook mantenía que «la influencia de la televisión ha acostumbrado a toda clase de público a formar su juicio de manera instantánea»¹⁰, apelando a un espectador que queda así congregado efímera pero activamente al otro lado de la pantalla, más que devenir un sujeto pasivo. En este sentido, Eurovisión *congrega*, reúne a un público para incitar después a un juicio, y *es* asistencia o mejor: *se trata de* asistencia, asistencia a un acontecimiento al que *se califica* a través tanto del voto popular como de los jurados expertos. Y «con esa asistencia, la de ojos, deseos, goce y concentración, la repetición se convierte en representación»¹¹.

Una representación no solo de lo que en un primer momento definiríamos como «Europa», pues hoy gracias a Internet¹² Eurovisión tiene una audiencia global, que sin embargo asiste a una reveladora comunión, ya que en él las participaciones –actuaciones– *son* representadas por países. Dicha asociación *actuación-nación* también se da en espectáculos deportivos como las Olimpiadas o los Mundiales de Fútbol¹³, donde hay una relación entre competitividad y pertenencia, donde el concepto «asistir al acontecimiento» (véase como ser invitado a participar al concurso) adquiere

² BJÖRNBERG, A., «Return to Ethnicity: The Cultural Significance of Musical Change in the Eurovision Song Contest», en *A song for Europe...*, p. 16.

³ HENRICH-FRANKE, C., «Creating Transnationality Through An International Organization? The European Broadcasting Union's (EBU) television programme activities», *Media History*, 16/1 (2010), p. 67.

⁴ ROCHE, M., *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*, Londres y Nueva York, 2000, p. 6; BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, 2016, p. 35.

⁵ COLEMAN, S., «Why is the Eurovision Song Contest Ridiculous? Exploring a Spectacle of Embarrassment, Irony and Identity», *Popular Communication*, 6 (2008), p. 135.

⁶ En los primeros años se utilizaron diversos nombres en francés, como *Grand Prix Eurovision de la Chanson Européenne* o *Concours Eurovision de la Chanson*. Desde los setenta se viene generalizando *Eurovision Song Contest*, la cual es su denominación oficial hoy. En España se le conoce como Festival de Eurovisión.

⁷ Acerca de los cuales se ocupa en profundidad la profusa bibliografía acerca de Eurovisión que aquí recogemos.

⁸ ARNOT, C., «Research Unearths true Meaning of the Eurovision», *The Guardian*, 2 de mayo de 2011. Disponible en: <https://www.theguardian.com/education/2011/may/02/eurovision-song-contest-research>, consultado el 29-04-2020.

⁹ BAKER, C., «The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging», *European Journal of International Relations*, 23/1 (2017), p. 103.

¹⁰ BROOK, P., *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, La Habana, 1973, pp. 44-45.

¹¹ *Ibid.*, p. 186.

¹² BOHLMAN, P. V., «Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song», en TRAGAKI, D. (ed.), *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Plymouth, 2013, p. 66.

¹³ Como apuntan BOLIN, G., «Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-states», *International Journal of Cultural Studies*, 9 (2006), p. 190; CAZORLA, R., «Lo que la Olimpiada se llevó», *Jot Down Contemporary Culture Mag*, 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/07/lo-la-olimpiada-se-llevo/>, consultado el 29-04-2020; COLEMAN, S., «Why is the Eurovision Song Contest...», pp. 130-131.

inevitablemente un matiz político, implica un compromiso. El «Concurso de la Canción», a cuyos orígenes la etnomusicóloga Annemette Kirkegaard se refiere como una «reacción política a los conflictos que dominaron la situación de la Europa de posguerra» y que «usó conscientemente la música con la intención de unir a las naciones»¹⁴, puede ser entendido como un producto más del capitalismo informacional o «de ficción» donde el espectáculo es entendido en tanto congregación¹⁵, donde importa menos lo que se irá a consumir que el hecho de consumir, de estar *sumido*, de *presenciar* el evento. Pero por otro lado, también deviene oportunidad para el encuentro y la instauración de una «comunidad temporal que emerge (...) durante la actuación», apunta la investigadora en escénicas Marilena Zaroulia¹⁶. De hecho, se originó en plena Guerra Fría para siete países centroeuropeos a los que se fueron sumando en los setenta y ochenta Israel, Turquía, Marruecos o Chipre, en los noventa los países de las antiguas Yugoslavia y URSS¹⁷, y en los últimos años los países del Cáucaso y Australia, superándose los 40 participantes¹⁸. Todo un reto¹⁹ para las cadenas públicas²⁰, en *prime time*, y esta su mayor dependencia²¹: la de los índices de audiencia, cuyo valor económico se traduce a su vez en un valor simbólico²² que da forma así a dicha producción cultural.

Por tanto, este sería un concurso *meta-europeo* cuyo despliegue escenográfico y cobertura mediática, mantiene Björnberg, no tienen parangón al «ofrecer (...) inimaginables oportunidades a la asistencia de eventos en directo en cualquier lugar del mundo»²³. Un espectáculo que ha ido abandonando la *Chanson*²⁴ inaugural para dar paso al aspecto visual y espectacular, en el que no importa tanto la calidad

musical sino el configurar una comunidad a través del audiovisual²⁵, un reunirnos frente a una competición amistosa. Sin embargo, y aunque Eurovisión no deja de promulgar su carácter apolítico²⁶, ¿qué hace que tanto países solventes económicamente pero también endeudados, otros hostiles entre sí o en guerra quieran coincidir en semejante cita?²⁷

Parece que puede más el deseo de reconocimiento por parte del Otro, donde las discordias son aparcadas²⁸ y donde esa idea de representación adquiere un marco sacralizado, como Philip V. Bohlman alude²⁹, dado el carácter ritual (anual) de Eurovisión³⁰. Y es precisamente el concepto de representación el que queda en entredicho, pudiéndolo llevar a lo que Arthur C. Danto llamaba transfiguración³¹, otro término religioso. Así, la práctica escénica del concurso puede leerse como una tentativa identitaria «hacedora de presente»³² que expone y maximiza las problemáticas hospitalarias de pueblos y culturas a través de la diplomacia, sin importar los contenidos. En este sentido, Derrida elaboró una teoría de la hospitalidad la cual ayuda a entender este «dar acogida»: así, «el ser-uno-mismo en-casa (...) supone una acogida o una inclusión del otro que uno intenta apropiarse, controlar, dominar, según diferentes modalidades de la violencia»³³. Acogida *relativa*, *forzada*, que a través de sus diseños y eslóganes el Festival promulga³⁴ pues «encapsula estrategias efectivas empleadas para producir un sentimiento de sensibilidad europea»³⁵.

Por tanto, podemos repensar esta lógica de la inclusión, a la cual se ha referido Zaroulia a modo de «identificación» a través de varios «momentos que coinciden

¹⁴ KIRKEGAARD, A., «The Nordic Brotherhoods: Eurovision as a Platform for Partnership», en *Empire of song...*, p. 80.

¹⁵ VERDÚ, V., *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*, Barcelona, 2011, pp. 33-34.

¹⁶ ZAROULIA, M., «‘Sharing the moment’: Europe, Affect, and Utopian Performativities in the Eurovision Song Contest», en FRICKER, K. y GLUHOVIC, M. (eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, Londres, 2013, p. 36.

¹⁷ RAYKOFF, I., «Camping on the Borders of Europe», en *A song for Europe...*, p. 2.

¹⁸ FRICKER, K., «‘It’s just Not Funny Any More’: Terry Wogan, Melancholy Britain, and the Eurovision Song Contest», en *Performing the ‘New’ Europe...*, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰ AKIN, A., «‘The Reality is Not as It Seems From Turkey’: Imaginations About the Eurovision Song Contest From Its Production Fields», *International Journal of Communication*, 7 (2013), p. 2306.

²¹ BOURDIEU, P., *Sobre la televisión*. Barcelona, 1997, p. 51.

²² MARÍN RAMOS, E., «El valor artístico de los índices de audiencias», *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 3 (2016), pp. 166-175.

²³ BJÖRNBERG, A., «Return to Ethnicity...», p. 14.

²⁴ Como se detalló en la nota 7 de este texto. BAUMGARTNER, M., «Chanson, Canzone, Schlager and Song: Switzerland’s Identity Struggle in the Eurovision Song Contest», en *A song for Europe...*, pp. 37-48.

²⁵ BREA, J. L., «Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image», *Estudios Visuales*, 4 (2007), pp. 146-164.

²⁶ Se puede consultar en el reglamento en *Eurovision.tv*: Disponible en: <https://eurovision.tv/about/rules>, consultado el 29-04-2020.

²⁷ Cuando tampoco se trata tanto de llevar un distintivo cultural o exportación de sus idiosincrasias. De hecho, a menudo los países concursan con temas pop genéricos interpretados en inglés. ORTIZ MONTERO, L., «El festival de Eurovisión: más allá de la canción», *Fonseca. Journal of Communication*, 15/2 (2017), p. 157.

²⁸ HALL, S. y DU GAY, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, 2003, p. 21.

²⁹ BOHLMAN, P. V., «Tempus Edax Rerum...», p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ DANTO, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, 2012, p. 184.

³² BROOK, P., *El espacio vacío...*, p. 186.

³³ DERRIDA, J., *Cosmopolitas de todos los países, ¡un esfuerzo más!*, Madrid, 1996, pp. 42-43.

³⁴ Sobre todo desde 2002, que es cuando se fomenta la construcción simbólica de la sede anual con un lema temático, como en 2014 #JoinUs, en 2015 *Building bridges* y en 2017 *Celebrate Diversity*.

³⁵ ZAROULIA, M., «‘Sharing the moment’...», p. 39.

con desplazamientos en las políticas de la Unión Europea y experiencias de conciencia europea», desde el Tratado de Roma en 1957 a los noventa con una apertura a Europa «en los años consecutivos al tratado de Maastricht y terminando con la crisis sociopolítica, económica e institucional de la Unión Europea post-2008»³⁶. Atenderemos a esta primera etapa, quedándonos en los años noventa (coincidente con el desmembramiento de la URSS y el fin de la Guerra Fría) donde este éxtasis «comunitarista» presente tanto en los Juegos Olímpicos como en Eurovisión³⁷, va abriéndose a países pequeños o periféricos, a las minorías étnicas³⁸, a aquellos pueblos relegados de los titulares de la actualidad internacional³⁹ o que desean *modificar* su imagen estereotipada⁴⁰. Catherine Baker, una de las principales investigadoras al respecto, destaca cómo Eurovisión modificó sucesivamente las reglas durante los noventa para dar la bienvenida a las televisiones públicas de estos nuevos países interesados⁴¹. En este sentido, el año 1993 verá un récord de participantes en la final: 25 países.

Esta problemática *acogedora* también incide en cuanto a las identidades no normativas, haciendo del Festival un asidero simbólico de la diferencia, y, en su repetición, despliega identificaciones no hegemónicas⁴². De este modo, engendra «una noción de ciudadanía que (...) deconstruye los mandatos identitarios (...) de pertenencia cultural»⁴³ y en la pronunciación e invocación, siguiendo a Judith Butler acerca de la idea de reconocimiento⁴⁴ legitima dicho cuerpo⁴⁵. Estamos así ante una problemática identitaria, entendiendo por identidad junto a Stuart Hall y Paul du Gay el conjunto de «puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas»⁴⁶.

2.2. Hipótesis

Teniendo en cuenta los datos aportados, mantenemos como hipótesis que es posible que las sedes anfitrionas del Festival hayan decidido «imponer», diplomáticamente, un determinado «marco» a las candidaturas hospedadas, por cuanto supone un modo de promocionar una manera de representarse, tanto a ellas mismas en el panorama

internacional como de dar una acogida televisada a los países participantes. La tensión inherente al hospedar se revelaría entonces simbólicamente en el propio diseño de este escenario, inevitablemente situado. Así, el cómo ha sido posible esto a través de los recursos técnicos y estéticos de cada época a través de la imagen puede resultar revelador al cuestionar las fisuras de este hecho pero a la vez al posibilitar espacios nuevos de creación y representación. Más aún porque dicho problema sintoniza con los valores de integración que Eurovisión fomenta: su objetivo «reconstructor» en los primeros años de la Guerra Fría.

3. METODOLOGÍA

A partir de la visualización de las ediciones del Festival desde su inicio (1956) hasta los noventa se han trazado conexiones entre las distintas escenografías atendiendo a: uno) el diseño del escenario (los aspectos formales y técnicos), y dos) las relaciones simbólicas con su marco histórico, lo cual lleva implícito elementos identitarios relacionados con un determinado modo de entender el espectáculo. Distinguimos dos etapas, la primera (1956-1968), al tiempo la firma del Tratado de Roma, marcada por la cierta *experimentalidad* del proyecto, concluiría con la difusión de la televisión en color en 1968. La segunda (1968-1997) coincide con la expansión de la televisión en gran parte de Europa, acoge un largo período políticamente marcado por las tensiones de la URSS, la caída del muro de Berlín en 1989, el tratado de Maastricht en 1993 (de ahí que esta sea una fecha orientativa en nuestro estudio) y una enorme creatividad escénica motivada por los avances técnicos, hasta la progresiva supresión de la orquesta en 1998, dando lugar a la era en la que nos encontramos (1998-2020). Por ello, esbozaremos el estado de la cuestión de las escenografías de finales de los noventa para una continuación de la investigación en una próxima entrega. Aunque seguiremos un orden cronológico, agruparemos las distintas ediciones temáticamente. Algunas solo serán citadas y sobre otras, dada su relevancia, profundizaremos. Se ha realizado una revisión de la literatura referente al Concurso detectando la escasez de artículos sobre aspectos escenográficos⁴⁷, de ahí la pertinencia de nuestro estudio.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ LANGLOIS, T., «The Rise and Fall of the Singing Tiger: Ireland and Eurovision», en *Empire of song...*, p. 264.

³⁸ BJÖRNBERG, A., «Return to Ethnicity...», p. 17.

³⁹ PAJALA, M., «Finland, zero points: Nationality, Failure and the Shame in the Finnish Media», en *A song for Europe...*, pp. 71-82.

⁴⁰ BAKER, C., «Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest», *Contemporary Southeastern Europe*, 2/2 (2015), p. 82.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁴² FÜRNRANZ, M. y HEMETEK, U. (eds.), *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage*, Viena, 2017, pp. 7-8.

⁴³ TOBIN, R. D., «Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall», en *A song for Europe...*, p. 26.

⁴⁴ BUTLER, J., *Des hacer el género*, Barcelona, 2006, p. 190.

⁴⁵ DANTO, A., *Después del fin del arte...*, p. 187.

⁴⁶ HALL, S. y DU GAY, P., *Cuestiones de identidad cultural...*, p. 20.

⁴⁷ A excepción del trabajo de Fatma Merve Fettahoglu, participante del congreso *Eurovisions: Perspectives from the Social Sciences, Humanities and the Art*, Tel Aviv University, Tel Aviv, 14-15 de mayo de 2019; FETTAHOGLU, F. M., *The Impact of Technology and Traces of National Representation on Eurovision Strategies*, Estambul, 2017.

4. ANÁLISIS DE LAS ESCENOGRAFÍAS DEL FESTIVAL DE EUROVISIÓN

4.1. La solemnidad del teatro. Primeros años: 1956-1969

En un principio, y al albor del pop y el rock & roll con los primeros éxitos de Elvis Presley o The Beatles⁴⁸, los escenarios del Concurso de la Canción fueron íntimos y majestuosos. Aunque a través de la UER (Unión Europea de Radiodifusión) la intención de su creador Marcel Bezençon era configurar una red para la retransmisión de películas y programas de televisión que favoreciera el «intercambio cultural», la edición de Lugano 1956 no fue televisada⁴⁹. No obstante, las imágenes que conservamos hoy (sólo se filmó la actuación ganadora) del Teatro Kursaal muestran una escena decorada de macetas, centros florales y cortinas, con una ganadora, Lys Assia, emergiendo de modo angelical en ese conjunto al lado de la orquesta.

Al no permitir las normas del concurso la participación de bandas o dúos⁵⁰, el solista frente a la cámara, arropado por la orquesta, llevaba —e incluso *abanderaba*— todo el peso de la representación. Al tiempo de la reunificación de Europa frente a la URSS⁵¹, pues tan solo cinco años antes se había firmado la Declaración Schuman, el concurso servía así como un escaparate sin igual para representar la *nación* a través del *cuerpo*. Este énfasis en la configuración de un cuerpo idealizado, prístino y conciliador, a menudo mujer —y en este caso sentando la neutralidad helvética como precedente y paradigma de aquellos años— quedaría remarcado también a través del diseño del escenario. Un escenario que no aportó ningún rasgo especial que lo contaminase o caracterizase como propio de algún lugar. De hecho, no hubo un diseño escenográfico como tal, debido en parte a lo experimental de la propuesta, pues incluso ni siquiera se planteó su continuidad anual.

Pero enseguida se vieron las enormes posibilidades creativas del formato. Al siguiente año en Frankfurt se intentó personalizar cada actuación de manera muy

significativa. Se llevó a cabo colocando un enorme cuadro detrás de cada una de las actuaciones —era distinto para cada una, aunque con un mismo marco, de estilo neoclásico— y tomas muy cercanas por parte de la cámara generando una extrema intimidad con el cantante. Una de las características del concurso hoy, esto es, el intento de dar a cada participación un ambiente único, ya está en el temprano 1957. Y el tema del regionalismo (del imponer un ambiente concreto, como venimos hablando), al año siguiente. En Hilversum 1958 ya se pobló la escena de tulipanes, apoyando así uno de los distintivos de los Países Bajos. A él se añadieron motivos celestes —como estrellas— de decoración y se filmó a los representantes desde distintos ángulos de la escena, lo cual personalizó aun más cada actuación, reflejando el interés de una clara diferenciación de cada candidatura pero a la vez sin olvidarnos —con los tulipanes— de que estábamos *todo el tiempo* en los Países Bajos⁵². La presencia de flores, de hecho, es muy característica en esta etapa. Su simbología resulta icónica, ya que entonces Eurovisión se celebraba entre marzo y abril «en una mágica y primaveral noche de sábado»⁵³, con el deseo de ver «renacer» a Europa tras las guerras mundiales a través de la música, en una suerte de partido amistoso crucial para apaciguar competencias o adversidades.

En años posteriores la cuestión del cuerpo es, si se quiere, *engalanada* de manera aun más notoria. En el Palais des Festivals et des Congrès de Cannes 1959⁵⁴ la presentación al inicio de la gala de cada uno de los participantes tenía lugar en unas sorprendentes puertas giratorias que, en lugar de conducir a otro espacio, estaban formadas por paneles decorados de imágenes de edificios representativos del país participante en cuestión (eran once). Además, estaban monitorizadas, es decir, que cuando era el turno en cuestión la puerta se giraba hacia el escenario, se pasaba por ejemplo de Bélgica a Italia, y el artista aparecía *quieto* en su sección, como un monumento más de su decorado o producto de un escaparate (Fig. 1). En consecuencia, mientras actuaba un representante, el siguiente aguardaba detrás de él, tras bastidores, en su decorado, hasta que terminara la canción y la puerta *le diera lugar*, incitando a una cierta cosificación insólita en la historia del Festival.

⁴⁸ MUTSAERS, L., «Fernando, Filippo, and Milly: Bringing Blackness to the Eurovision Stage», en *A song for Europe...*, p. 63.

⁴⁹ HENRICH-FRANKE, C., «Creating Transnationality...», p. 69.

⁵⁰ Hubo excepciones en 1957 con Dinamarca, en 1959 con Alemania Occidental y en 1961 con el Reino Unido.

⁵¹ OLIVER, S., *The Secret History of Eurovision*, Australia, Brook Lapping Productions & Electric Pictures, 2011, 12' 45".

⁵² FETTAHOGLU, F. M., *The Impact of Technology...*, pp. 23-25.

⁵³ WOLTER, I., «You wouldn't know me at all...», en MITSCHKA, K. y UNTERBERGER, K., *Texte 14. Public Service Media in Europe. Eurovision Song Contest: More than music*, Viena, 2015, p. 50.

⁵⁴ O'CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest: The Official History*, Londres, 2007, p. 15.



Fig. 1. Escenario de Cannes 1959, en el que el representante italiano da paso, en la quinta imagen, a la representante de los Países Bajos con su particular *Vermeer* de fondo. Fuente: elaboración propia a partir del canal oficial de EUROVISION.TV en YouTube, consultado el 14-11-2020.

Los siguientes años, con la enorme popularidad que el Concurso de la Canción fue cosechando, los teatros más distinguidos de ciudades como Luxemburgo, Nápoles o Copenhague se prestaron fervientemente a acogerlo, siguiendo la tónica inaugural, sin llegar a más del millar de espectadores⁵⁵. No obstante, Francia trataría de superar dicha magnificencia y en 1961 Eurovisión regresó a Cannes tras la victoria del país gallo. En aquel escenario, los artistas interactuaban con el espacio de forma peculiar. Estos habitaron el majestuoso pórtico con escaleras del escenario y pronunciaban ellos mismos su nombre como presentación, sin dejar a un lado las connotaciones *de bajada* que permean dicho descenso, dado que transforma la dimensión o la perspectiva espacial para generar con ello una ruta desde lo íntimo. Aquí de nuevo aparece el elemento regional, oriundo o recordatorio del dónde estábamos, ya que el pórtico se inspiró en Versalles, suponiendo este, junto con el de Hilversum, el escenario propicio para la promoción de rasgos nacionales⁵⁶. Además, a diferencia de hoy, la cultura francófona tenía aún más repercusión en el momento que la inglesa⁵⁷, siendo el francés el idioma predilecto para

interpretar las canciones. De hecho, en 1962 obtuvieron el podio Francia, Mónaco y Luxemburgo con canciones interpretadas en dicho idioma⁵⁸.

Pero el Reino Unido tomaría nota y en 1963 Londres celebró el concurso proponiendo una gran innovación a nivel técnico (Fig. 2). La BBC, «ansiosa de presumir de sus nuevas instalaciones», empleó, en lugar de uno, «dos estudios separados», uno para «los espectadores, los organizadores y el marcador» y otro para «la orquesta y los intérpretes», muy espacioso y con los distintos elementos decorativos esparcidos por el mismo⁵⁹. Esa edición es la más cinematográfica hasta la fecha, sin micrófonos de mano o de pie que se interpusieran entre cantante y telespectador en todas las actuaciones, lo cual jamás ha vuelto a repetirse. Jugando con primeros planos hasta entonces insólitos y con el decorado, por ejemplo, la actuación de Italia con Emilio Pericoli consistía en ir «desvelando» unos paneles que contenían en su parte trasera las imágenes de las distintas mujeres a las que aludía⁶⁰. De esta manera, podemos ver cómo el concurso trataba de ser el escaparate para

⁵⁵ En 1960 la sede fue Londres, el concreto el famoso Royal Festival Hall, «con capacidad para dos mil personas, fue de lejos la mayor sede hasta el momento». *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶ FETTAHOGLU, F. M., *The Impact of Technology...*, pp. 27 y 83.

⁵⁷ SIVGIN, Z. M., «Rethinking Eurovision Song Contest as a Clash of Cultures», *Journal of Gazi Academic View*, 9/17 (2015), p. 210.

⁵⁸ URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 50-60)*, España, RTVE, 1998, 17' 40".

⁵⁹ O'CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest...*, p. 22.

⁶⁰ El cuerpo femenino será una constante recurrencia no solo en el Festival, sino en la historia del audiovisual. Véase MULVEY, L., *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, 1988.



Fig. 2. Emilio Pericoli, interpretando *Uno per tutte*, 1963. Fuente: elaboración propia a partir del canal oficial de EUROVISION.TV en YouTube, consultado el 14-11-2020.

promocionar la mejor imagen posible de las capacidades técnicas y logísticas del país⁶¹. Pero aquí, a diferencia de otros años, no interesaba tanto mostrar un rasgo propiamente inglés en los motivos escenográficos sino hacer gala de un despliegue técnico descomunal que es comparable a ciertas escenografías de la actualidad, donde se llevan a cabo verdaderos *videoclip* en vivo donde no hay rastro del público.

No obstante, el alcance espectral de aquellas primeras ediciones radica en la escasa difusión de sus imágenes⁶² en contraposición al vasto archivo de ediciones recientes, lo

que le otorgaba un carácter aurático y cierta sacralidad al evento, ya visto con Bohlman antes. De hecho, debido a un incendio en el edificio de la televisión danesa se perdió la cinta del certamen del año siguiente, Copenhague 1964, con lo que solo contamos con algunas fotografías (Fig. 3) y fragmentos de vídeo, aunque el audio está intacto⁶³. Por tanto, tras el accidente, de la aclamada victoria de la adolescente Gigliola Cinquetti —que cantaba un problemático «no tengo edad para amarte»⁶⁴— en 1964 solo quedan algunos instantes de una deteriorada cinta. Fue, de hecho, la victoria más acusada hasta entonces: 49 puntos frente a los 17 de la segunda posición. A nivel técnico, aquel escenario incluía



Fig. 3. El escenario de Copenhague 1964. Fuente: <https://www.danskkulturarv.dk/udstilling/eurovision-1964/>, consultado el 14-11-2020.

⁶¹ VULETIC, D., «Public Diplomacy and Decision-Making in the Eurovision Song Contest», en DUNKEL, M. y NITZSCHE, S. A., *Popular Music and Public Diplomacy. Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, Bielefeld, 2018, pp. 301-302.

⁶² LAMPROPOULOS, A., «Delimiting the Eurobody. Historicity, Politicization, Queerness», en *Empire of song...*, p. 155.

⁶³ O'CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest...*, p. 24.

⁶⁴ VULETIC, D., *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, Londres y Nueva York, 2018, p. 53.

una escalinata y –nuevamente– las domésticas macetas repartidas por el espacio, un significativo mapa de Europa con los países concurrentes y un marcador en el que por primera vez se señalaban visualmente los puntos a través de un gráfico (y no solo números). Estos elementos dieron a la gala un carácter mucho más dinámico que todo lo conocido hasta ese momento.

Al año siguiente, con hasta entonces el máximo número de aspirantes (18), la celebración de Nápoles 1965 tuvo lugar en la Sala di Concerto della RAI. En cuanto a los aspectos formales, el distintivo órgano presidió la zona reservada a la orquesta, mientras que el pequeño espacio destinado a los cantantes cobijaba un panel en el que se encontraba el logo recientemente diseñado del Festival. Este era un recinto solo reservado para la música clásica, por ello resulta sintomático que acogiera el pop, justo en el momento en que The Beatles eran condecorados en Buckingham Palace⁶⁵. La célebre canción de Serge Gainsbourg, *Poupée de cire, poupée de son*, interpretada por France Gall (Luxemburgo) se alzó con la victoria. En cuanto a su letra, nuevamente, destacamos una lectura de género inquietante al repetir: «soy una muñeca de cera, una muñeca de serrín, mi corazón está grabado en mis canciones. ¿Soy mejor, soy peor que una muñeca de moda? Veo la vida a través de unos cristales de color rosa». Y es que el cuerpo femenino, como ha estudiado el crítico literario Apostolos Lampropoulos⁶⁶, será central aquí en la construcción y consolidación simbólica de lo que las naciones deseaban representar, en este caso una de las chicas *ye-ye* de su tiempo.

Hemos de avanzar hasta 1967 para encontrarnos un decorado especialmente particular, y también majestuoso. Se trataba del Hofburg Palace de Viena, acerca del cual el historiador Dean Vuletic llega a trazar un paralelismo con el Congreso de Viena, celebrado en ese mismo edificio entre 1814 y 1815. En aquel Congreso se «redibujó el mapa del continente tras las guerras napoleónicas (...) sentándose las bases de un sistema de relaciones internacionales» y en el que «el baile y la música acompañaban las negociaciones»⁶⁷. De igual manera, en ese mismo decorado hubo un notable despliegue para el Concurso. Se colocó en el centro de la escena una estructura de espejos rotantes

justo al lado del espacio destinado a los cantantes y que en varios momentos *devolvía* de forma inesperada la imagen del público. Aportó movimiento a través de luces, sombras, reflejos, y contribuyendo incluso a la proyección o *irradiación* del cuerpo del intérprete. O mejor, de la intérprete, porque en este caso nuevamente la ganadora sería una mujer, Sandie Shaw con su célebre *Puppet on a String*, también un tema pop. Síntoma, nuevamente, de los gustos musicales del momento frente a las producciones serias y más clásicas de los primeros años.

De hecho, de las quince primeras victorias, doce serán femeninas frente a las tres masculinas. ¿Podemos leer aquí un cierto interés inclusivo? Esto también ya se anunciaría con la puesta en escena del *cuerpo otro*, por parte de los Países Bajos en 1964 con la cantante de origen indonesio Anneke Grönloh y después por Portugal en 1967 con el angoleño Eduardo Nascimento, ya que hasta entonces aquel *blanco* concurso era el escaparate idóneo «para la publicidad de las identidades nacionales»⁶⁸. Estamos en un tiempo en que, a «la unión económica creada por el Tratado de Roma de 1957»⁶⁹ le seguirá su correspondiente unión simbólica o, con Baudrillard, en tanto lo simbólico asumido como responsabilidad e identidad⁷⁰, unión «semiológica» o «puesta en imágenes»⁷¹. Por tanto, la Europeidad entra en cuestión y la diferencia comienza a enunciarse.

Las revueltas de mayo de 1968 se estaban gestando cuando de nuevo Londres albergó el certamen en el Royal Albert Hall, e incorporó una proyección de nubes que variaban de forma y color⁷² después de que en la misma ciudad en 1963 se jugase con el escenario de manera inusitada como vimos con Emilio Pericoli. También supuso la primera retransmisión a color del mismo, apunta el experto investigador Paul Jordan⁷³. No obstante, en España, dada la infraestructura televisiva, solo pudo disfrutarse de la victoria de Massiel en blanco y negro, a lo que siguió la organización en Madrid al año siguiente.

Cuando el concurso llegó a España, uno de los titulares de prensa rezaba: «El pueblo de Madrid ha exteriorizado en mil detalles su complacencia por el hecho de dar albergue a esta peculiar manifestación de la actual cultura de masas»⁷⁴. De la producción se encargó Arturo

⁶⁵ EUROVISION.TV, *Eurovision Milestones: 1965*, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MS21wnWTgJo>, consultado el 29-04-2020.

⁶⁶ LAMPROPOULOS, A., «Delimiting the Eurobody...», p. 151.

⁶⁷ Este paralelismo con Eurovisión resulta más significativo aun si además añadimos que Napoleón I fue el personaje que inspiró el *Waterloo* de ABBA, tema ganador de 1974. VULETIC, D., *Postwar Europe...*, p. 20.

⁶⁸ MUTSAERS, L., «Fernando, Filippo, and Milly...», p. 61.

⁶⁹ TOBIN, R. D., «Eurovision at 50...», p. 27.

⁷⁰ BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal*, Barcelona, 1991, p. 176.

⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷² JOBSON, C., «When TV Logos Were Physical Objects». *Thisiscolossal.com*, 2017. Disponible en: <http://www.thisiscolossal.com/2017/05/when-tv-logos-were-physical-objects/>, consultado el 29-04-2020.

⁷³ JORDAN, P., *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*, Tartu, 2014, p. 51.

⁷⁴ OGAESPAIN, «Madrid 1969: un festival que marcó la historia de Eurovisión», *Ogaespain.com*, 2017. Disponible en: <http://www.ogaespain.com/madrid-1969-un-festival-que-marco-la-historia-de-eurovision/>, consultado el 29-04-2020.

Kaps, quien importó la tecnología audiovisual alemana – puesto que en la España franquista era inexistente– y, para contribuir a la marca España, el cartel fue encomendado a Salvador Dalí⁷⁵. Otro elemento característico sería la rosa de metal que coronaba el centro del escenario, obra del escultor Amadeo Gabino, secundada de más rosas, en este caso «reales», repartidas por el suelo.

Como vemos, la celebración del evento evidencia la capacidad de gestión de las telecomunicaciones entre las emisoras estatales, incluso diferenciándose la recepción *al mismo tiempo* de un mismo evento por temas económicos. Esto se advertirá en décadas posteriores con el empleo del televoto y su implantación desigual en «un intento de la Unión Europea de Radiodifusión de volver el concurso en una experiencia mediática participativa»⁷⁶.

4.2. La revolución a todo color: elementos geométricos y cinéticos en los setenta

A las retransmisiones en blanco y negro de los cincuenta y sesenta en íntimos y solemnes teatros, se siguen diseños donde prima el movimiento de las distintas estructuras que componen el decorado y un gran contraste de colores, así como el empleo de formas ondulantes que generan una atmósfera onírica, menos seria, explorando las posibilidades del espacio⁷⁷ y de la tecnología Tecnicolor

de la época, como en Edimburgo 1972 (Fig. 4). Aunque en ese año le tocaba a Mónaco la celebración tras su victoria en 1971, la BBC se ofrecería dada la incapacidad económica y logística del principado para organizarlo⁷⁸. De ahí las diferencias a nivel «hospitalario» que Eurovisión revela. La primera pantalla empleada en el escenario, que además incluiría animaciones en espirales como efecto visual acompañando a las actuaciones, aparecerá en el mítico Usher Hall de la capital escocesa, recurso cuyas posibilidades no volverían a ser aprovechadas hasta mucho después, en 1988⁷⁹.

Ideada por Andrew Usher, la sala de conciertos fue inaugurada en 1914, de estilo típico del periodo eduardiano, sede del Edinburgh International Festival desde 1947. Su principal distintivo, el impresionante órgano de madera de caoba, fue ocultado tras una estructura de planchas que crearon un espacio rectilíneo, del que numerosas formas rectangulares se dibujaban desde el techo, compuestas de patrones romboidales y rectangulares reflectantes, coloreándose en determinados momentos, aportando esbeltez y elegancia. El descomunal esfuerzo de ocultar la insignia de la sala estaba ya dando el tono del deseo de los escenógrafos del momento de modernizar las apariencias visuales del concurso. Pero el aspecto regional que nos recordase dónde estábamos no fue del todo desdeñado. Si bien se separó al jurado de los artistas y del resto del público,



Fig. 4. Edimburgo 1972. Construcción del escenario (izq.) y resultado final (der.). Fuentes: https://www.scran.ac.uk/database/results.php?QUICKSEARCH=1&search_term=1972+Eurovision y <https://www.youtube.com/watch?v=KERFwh3-gw4>, consultado el 14-11-2020.

⁷⁵ URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 50-60)...*, 53' 45''.

⁷⁶ SINGLETON, B., «From Dana to Dustin: The Reputation of Old/New Ireland and the Eurovision Song Contest», en *Performing the 'New' Europe...*, p. 150.

⁷⁷ JORDAN, P., *The Modern Fairy Tale...*, p. 51.

⁷⁸ VULETIC, D., *Postwar Europe...*, p. 177.

⁷⁹ Con una pantalla gigante que recogía las votaciones telemáticamente, al lado del escenario.

las votaciones de los jurados se otorgaron desde el Castillo de Edimburgo al no disponer el Usher Hall de un espacio para dicha función, lo cual explotó por otro lado el evento como plataforma turística⁸⁰. Así, este escenario, combinó tradición local y modernidad audiovisual.

En esta línea, numerosas estructuras geométricas se repetirán los años sucesivos, desde las esferas en movimiento de Ámsterdam 1970 (Fig. 5), o La Haya 1976, donde una plataforma oval colgada del techo y dividida en rectángulos era monitorizada componiendo formas diversas, recordando estéticamente al estilo artístico constructivista y neoplasticista –recordemos que estábamos en el país del célebre pintor Mondrian–. A esto hemos de añadir los efectos televisivos en pleno directo, siendo Sandra Reemer, por parte de la delegación neerlandesa, la primera intérprete en ser enmarcada con un coqueto rombo que constantemente anunciaría *el paso* al estribillo en su tema de 1976. El estatismo, por tanto, se rompe al focalizarse la actuación en la creación del tiempo a través del movimiento en la escena⁸¹. Tras este experimento, el extinto Wembley Conference Centre de la capital inglesa sería el testigo de la Canción del 77⁸², aportando (de nuevo) una sugerente novedad.

Mientras que entre actuación y actuación se solía retransmitir una cortinilla de cuarenta segundos con imágenes del artista en cuestión –llamadas *postales*⁸³–, este año debido a la huelga de cámaras de la BBC que de hecho retrasó la celebración del concurso cinco semanas⁸⁴ se prescindió de ellas para enfocar al público directamente, lo cual reveló un particular *feedback* entre la actuación desplegada y la reacción inmediata⁸⁵. Además era un gran público, pues el recinto acogió un aforo de 2.700 localidades. En cuanto a la estructura espacial, inspirada en un arcoíris, dos plataformas circulares formadas cada una por varios niveles concéntricos que aportaban dinamismo al espacio, se solapaban bajo una gran arcada principal que rotaba sobre ambas (Fig. 5). Alrededor de este conjunto, numerosos arcos más pequeños se elevaban desde el suelo hasta cerrar la composición. La orquesta se situaba en una de las plataformas, detrás de la destinada al intérprete. Estos distintos niveles, de colores rosáceos, dibujaban una celestial

atmósfera de sugerentes estratos sin, de nuevo, nada que nos recordase que estuviéramos en Londres, solo la exquisita producción de la BBC⁸⁶.

El movimiento será la obsesión de los escenógrafos de esta época, a lo que contribuyeron los micrófonos inalámbricos inaugurados en 1983 permitiendo al intérprete un aprovechamiento mayor del espacio. No obstante, ya las cantantes de ABBA (representantes de Suecia en 1974) irrumpieron desde el *backstage* de Brighton 1974 tratando de sujetar con cuidado sus cables en un *sprint* memorable que inspiró a las noruegas Bobbysocks (1986) en una suerte de «hermandad nórdica»⁸⁷ (El tema aquí de las influencias o incluso plagios resulta muy pertinente dado que este concurso tradicionalmente es la arena de la simulación y la apropiación cultural). Correr en el escenario devenía una especie de liberación también en la «carrera» del polémico Plastic Bertrand, representante de Luxemburgo en 1987, al inicio de una actuación que dejaría atónitos a los jurados⁸⁸. Por tanto, esta búsqueda de mayor espacio y amplitud era el objetivo. Y se culminará en el Palais des Congrès de París en 1978, donde además se logró un récord de 20 países. En esta ocasión, los distintos niveles fueron llevados a su máxima expresión no solo con los escalones de la escena rectangular destinada a los cantantes, sino con la grada giratoria donde tocaba la orquesta. Inspirado en la pista de baile con una bola de espejos (pensemos en la música disco que imperaba entonces), fue el marco perfecto para la canción ganadora, el *A-ba-ni-bi* de Izhar Cohen. También cabe destacar el trabajo de cámara, cada vez más sofisticado, como el insólito ángulo de una de las cámaras, que filmaba desde detrás de los intérpretes apuntando hacia el público⁸⁹. Harrogate 1982 continuaría este impulso geométrico con un decorado lleno de elementos rectangulares creando diversos niveles y, posteriormente, en el Gran Teatro de Luxemburgo 1984 encontramos un escenario radicalmente distinto, diseñado por uno de los primeros escenógrafos célebres del concurso, Roland de Groot⁹⁰ (Fig. 5). Estaba formado por piezas rectangulares a modo de Tangram japonés que variaban con cada actuación apareciendo y escondiéndose, personalizando de una manera más completa cada propuesta (no sólo las piezas iban cambiando su

⁸⁰ VULETIC, D., *Postwar Europe...*, p. 187.

⁸¹ De ahí las teorías de Deleuze acerca de cómo el tiempo se configura a partir del movimiento y, por ende, la narración. DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, 1987.

⁸² Se aplicó un filtro en directo en la candidatura de Mónaco: al principio de la actuación de Michèle Torr el plano aparecía borroso en sus comisuras, consiguiendo aumentar el misticismo del tema.

⁸³ EGAN, J., «All kinds of everything. A history of Eurovision postcards», *Escinsight.com*, 2015. Disponible en: <http://escinsight.com/2015/05/22/all-kinds-of-everything-a-history-of-eurovision-postcards/>, consultado el 29-04-2020.

⁸⁴ VULETIC, D., *Postwar Europe...*, p. 223.

⁸⁵ ESCUDERO, V., «#ThrowbackThursday to 40 years ago: Eurovision 1977», *Eurovision.tv*, 2017. Disponible en: <https://eurovision.tv/story/throwback-thursday-1977>, consultado el 29-04-2020.

⁸⁶ McMUNIGAL, K., *That was the Week We Watched: 2-8 April 1977*, Reino Unido, BBC, 1 de enero de 2004, 27' 00".

⁸⁷ KIRKEGAARD, A., «The Nordic Brotherhoods...», p. 101.

⁸⁸ URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 80)*, España, RTVE, 1998, 40' 02".

⁸⁹ Solo visto anteriormente en 1974. FETTAHOGLU, F. M., *The Impact of Technology...*, p. 39.

⁹⁰ O'CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest...*, p. 96.

composición, sino también los colores y la iluminación). A esto cabe sumar la variedad de planos de la cámara que seguirán más que nunca el compás de la música⁹¹. Este aspecto es controvertido ya que aunque cada delegación solicita una determinada escaleta, que en directo esta funcione depende finalmente de la realización, cuya responsabilidad puede beneficiar o perjudicar a una determinada actuación, algo que será central desde los 2000 en adelante⁹². Aquí vemos claramente una dinámica hospitalaria en detrimento de la imposición de una escenografía rígida que relegue la personalidad de cada propuesta al recuerdo del *dónde estamos* (de hecho, no había ningún elemento propiamente «luxemburgués»).

4.3. Rasgos culturales y naturales del país anfitrión

En este periodo, sobre todo desde 1979, se profesionaliza el simbolismo de los escenarios y proliferan las creaciones más *temáticas*, centradas en algún aspecto propio de la historia, la naturaleza, los recursos o la cultura anfitriona. Un precedente lo encontramos en Dublín 1971, donde se situaron al fondo de la escena unas estructuras inspiradas en el cristal y la orfebrería irlandesa del siglo XVIII⁹³. También es plausible destacar las olas del mar estructuradas a modo de paneles (Fig. 5) en las que fue basado el azul escenario St. Eriks Mässan Alvsjö de Estocolmo 1975, motivo que deseaba «expresar una

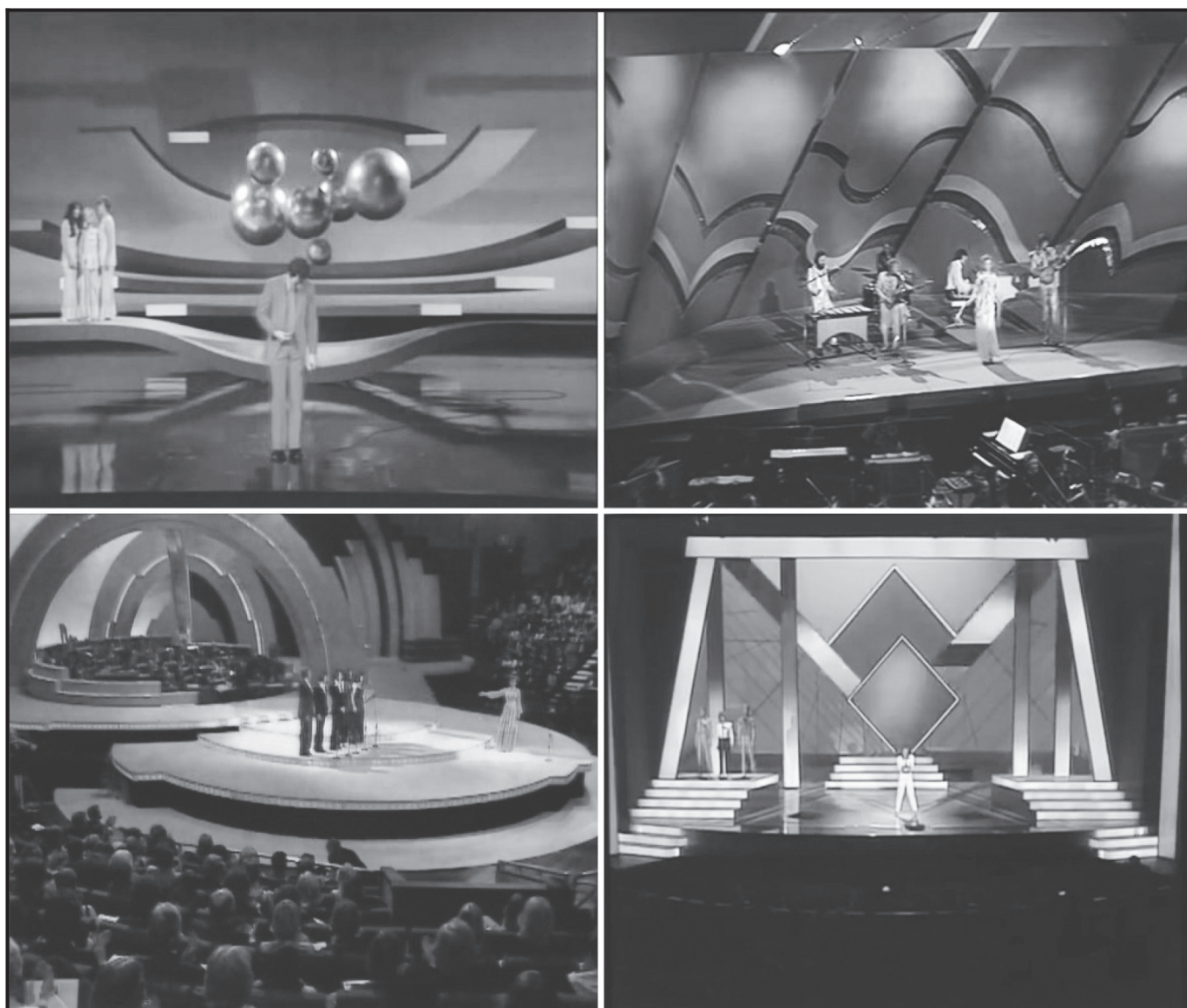


Fig. 5. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Ámsterdam 1970, Estocolmo 1975, Londres 1977 y Luxemburgo 1984. Fuente: elaboración propia a partir del canal oficial de EUROVISION.TV en YouTube, consultado el 14-11-2020.

⁹¹ Lo cual reforzará el concepto de algunas canciones como la de Irlanda, *Terminal 2* de Linda Martin, con primeros planos y planos generales acordes a los cambios musicales entre las estrofas y el estribillo, al igual que planos que seguían la coreografía de la artista.

⁹² PÉREZ RUFÍ, J. P. y VALVERDE MAESTRE, Á. M., «The Spatialtemporal Fragmentation of Live Television Video Clips: Analysis of the Television Production of the Eurovision Song Contest», *Communication & Society*, 33/2 (2020), p. 28.

⁹³ FETTAHOGLU, F. M., *The impact of technology...*, p. 34.

abstracción de los atributos geográficos asociados a la nación escandinava»⁹⁴. Fue creado por el diseñador Bo-Ruben Hedwall en el momento en el que el nombre de los escenógrafos comienza a ser parte importante del proyecto. Pero el mayor ejemplo lo encontramos ya en Jerusalén 1979 (Fig. 6). Una ingeniosa estructura geométrica fue la basada en el Domo de la Roca de Jerusalén⁹⁵ y a su vez logo de la cadena estatal, en este caso la IBA, «una pieza central de tres anillos concéntricos, sostenidos verticalmente, que podían girar de posición independientemente, generando todo tipo de formas»⁹⁶. Esto nos ayuda a constatar cómo la «representación» en el concurso concierne tanto al país o del gobierno como a la televisión pública participante de ese estado⁹⁷. La orquesta se situaba delante del escenario en el foso, que en ocasiones interfería en el plano general. El espacio destinado a los presentadores, a la izquierda, estaba decorado por un enorme conjunto de plantas (por primera vez, palmeras) aportando exotismo a la imagen que Israel deseaba promover.

Un dato particular sería el regreso (ya por vez última) de los motivos vegetales al plató cuando Múnich fue la sede de 1983. Se crearon unos sofisticados centros florales que albergaban los colores y las formas de cada bandera en cuestión. Precedían en las *postales* a cada actuación en el plano junto a la presentadora, que al lado del escenario, introducía cada tema. Pero regresando a Jerusalén 1979, tras la victoria de Israel aquel año en su propia casa, debía volver a hospedar el concurso. De nuevo, a causa de su incapacidad de albergarlo por motivos económicos, declinó su organización y La Haya se prestó para el certamen de 1980. Reciclando algunos elementos de la edición del 76, regresan los tulipanes, obra de Roland de Groot (que aparecerá en varios proyectos escenográficos del Festival) esta vez en la sección dedicada a la presentación de las candidaturas, y a través de unas formas escultóricas geométricas.

En Múnich 1983 ya el color y el movimiento dejó paso a un decorado sobrio inspirándose en la industria de la ciudad (aquí otra vez, la imposición de un marco), formado por una estructura reticular de cubos metálicos que se iban iluminando al compás de las canciones. Este guiño inspiró sobre todo a las aportaciones nórdicas posteriormente. Nos

encontramos así con Bergen 1986 (Fig. 6), diseño planteado a modo de glaciario desplegando «presentaciones tradicionales, nostálgicas o incluso históricas del país y su patrimonio cultural»⁹⁸ y Lausana 1989, inspirado en el Monte Cervino (Matterhorn), tanto en el logo de aquella edición como en el paisaje de luces que conformó la escena principal. O ya en los noventa, con Malmö 1992 (Fig. 6), inspirado en la proa de un barco vikingo sobre el que asomarán en el acto inaugural las banderas de los países participantes. En cuanto a Malmö, uno de los momentos más significativos fue el empleo de la escalera, la cual como apuntamos nuevamente, otorga una dimensión simbólica aprovechada por algunos de los participantes para añadir dramatismo⁹⁹. Posteriormente destacamos Oslo 1996 con su aspecto de plataforma petrolífera. Se acudió a las proezas de la técnica con un estadio trufado de distintivos propios del diseño industrial, donde el aluminio y el agua cobraron protagonismo. Tras la conversación mantenida con la diseñadora de aquel proyecto, Sigrun Giil, el objetivo era «presentar a Noruega como una nación moderna, pionera a nivel tecnológico, emergiendo a través de siglos de lucha contra las inclemencias de la naturaleza». El diseño, continúa, «se inspiró en las dimensiones y proporciones de nuestras principales actividades industriales relacionadas con la minería, la energía hidroeléctrica procedente de las cascadas y las extracciones de petróleo»¹⁰⁰. También se creó un logo formado por dos elementos que interactuaban a modo de animaciones durante el programa: «el martillo y la máquina musical», aportando «un toque industrial» al arte de la música¹⁰¹. Esta edición añadiría una realización pionera, incluyendo filtros digitales a tiempo real en las actuaciones, y realidad virtual con la tecnología de Silicon Graphics en los marcadores. De este modo, las votaciones eran más emocionantes.

La caída del Muro de Berlín inspirará temas pacifistas durante principios de los noventa, al igual que el Tratado de Maastricht¹⁰², especialmente con la canción ganadora por Italia en 1990, titulada *Insieme: 1992*, una oda al acuerdo que fundará la Unión Europea¹⁰³. Las Guerras Yugoslavas tendrán un impacto decisivo en el Festival para Eslovenia, Croacia y Bosnia-Herzegovina, pues debutaron en el concurso tras declarar su independencia¹⁰⁴. De ahí que esta es una época de inclusión a nivel racial, lingüístico, étnico

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁶ O'CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest...*, p. 77.

⁹⁷ PAJALA, M., «Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as Entertainment», en *Performing the 'New' Europe...*, p. 78.

⁹⁸ KIRKEGAARD, A., «The Nordic Brotherhoods...», p. 88.

⁹⁹ Como el de la noruega Merethe Trøan cuando desde la bruma del final de la escalera entonaba un irónico: «Las visiones de un sueño nos permiten reflexionar y rezar. Nos brindan un porvenir. Sólo recogemos lo que sembramos. ¿Qué hemos entendido del tiempo pasado?».

¹⁰⁰ GIL, S., «Re: Eurosong '96», 8 de agosto de 2018. Correo personal.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² ZAROLIA, M., «'Sharing the moment'...», pp. 31-32.

¹⁰³ RAYKOFF, I., «Camping on the Borders...», p. 4.

¹⁰⁴ PANEA, J. L., «Hello Millstreet, Sarajevo calling: cuerpo y diáspora a través de la puesta en escena de la canción», *Arte y Políticas de Identidad*, 16 (2017), pp. 166-168.

y sexual, de lo que se comprueba la pluralidad de estilos musicales que aparecen¹⁰⁵. En este panorama es entendible el interés hacia los rasgos locales. Si en 1993 se llegó a una final de 25 países (récord hasta entonces), en Dublín 1994 se empleó además la conexión vía satélite por vez primera. Irlanda, sumida entonces en el *boom* económico que le motivó el apelativo de The Celtic Tiger¹⁰⁶, realizó un gran despliegue local. Si el escenario de 1993 consistía solo en una estructura trapezoidal llena de elementos geométricos y lumínicos sin ningún rasgo propiamente «irlandés», el diseño de 1994 se basó en la misma ciudad de Dublín en la noche, con un suelo acristalado que formaba la silueta del río Liffey el cual atraviesa la capital¹⁰⁷. Esto supuso un intento de remarcar una «identidad irlandesa» que en ese momento adquiriría gran visibilidad.

4.4. Elementos futuristas: hacia el cambio de milenio

Al margen de los diseños claramente inspirados en las tradiciones de los estados organizadores, aparecen ya desde los ochenta diseños que se centran en temáticas más *neutras*, entre las cuales adquiere especial protagonismo el tropo del progreso y el futuro inspirados por el cambio de milenio. Ya vimos que la BBC solía optar por esta tendencia, pero también otros países, incluso los nórdicos (los cuales, como se ha visto, tendían a representar sus especificidades locales). En Gotemburgo 1985 (Fig. 6) primarían estructuras geométricas decoradas de neones, y junto con otras construcciones metálicas dibujaban arquitecturas *espaciales* integrando, también en neones, el logo de aquel año, diseñado por Örjam Holm¹⁰⁸. Además, el marcador comienza a alcanzar valor simbólico puesto que se utilizarán sistemas de computación más sofisticados que los hacen atractivos visualmente y fáciles de seguir¹⁰⁹. El aspecto artístico en Eurovisión ya no afecta solo al escenario sino al diseño gráfico que las tecnologías de reproducción de la imagen y *merchandising* crecientemente animarán.

Como en los inicios del concurso, también se optará por temáticas neutras para evitar conflictos, como en Bruselas 1987 (Fig. 6). Aludiendo a los dilemas culturales

entre las dos televisiones organizadoras (la francófona y la flamenca), se eliminó cualquier rasgo vernáculo que pudiera implicar una pugna identitaria entre ambas¹¹⁰. Además se celebró el 9 de mayo, el día de Europa, por lo que la Comisión Europea financió aquel certamen, siendo de hecho Bruselas la capital de la Comisión Europea¹¹¹. En aquel Palais du Centenaire se optó por una obra de Daniel Georges, Jacques Graeven y Brigitte Van De Kerchove. La escena estaba presidida por una gran esfera a modo de sol rodeada de dos pirámides de distintos estampados, y formas que jugaban a una estética futurista y pastiche¹¹². Algo similar ocurrió en la improvisada sede de Roma 1991, en los célebres estudios de Cinecittà. Se utilizaron restos de decorados de diversas películas –mezclándose así elementos orientalistas del antiguo Egipto y la arquitectura romana, con rascacielos y otros elementos–. Lo antiguo y lo moderno entraron a colación en un certamen también pastiche que a punto estuvo de no celebrarse a causa del estallido de la Guerra del Golfo, por ello se contó con poco tiempo para gestionarlo¹¹³. La originalidad de los decorados belga e italiano se asimila a la peculiar trayectoria de ambos países en Eurovisión. Pese a la *centralidad* del primero y pertenecer al área francófona, lo cual le presupone una *suerte de vecindad* en materia de puntos, este país solo ha ganado y organizado una vez el concurso. Con Italia sucede algo similar, país a menudo favorito pero que tan solo ha alcanzado la victoria dos veces a diferencia, por ejemplo, de Irlanda. De hecho, este último es el país que en más ocasiones ha saboreado el trofeo: siete. Tras conseguirlo en 1987 comenzaría su década dorada, con otras cuatro victorias más en los noventa, la última en 1996. Por ello Dublín se convertirá en la *sede* de esta época¹¹⁴.

La estética vanguardista de Bruselas influirá en el «infinito» escenario dublinés de 1988 diseñado por Paula Farrell y Michael Grogan, que idearon una suerte de caja negra¹¹⁵ donde los neones situados bajo el suelo de cristal formaban dos líneas de fuga iluminadas dando una sensación de amplitud desconocida hasta entonces¹¹⁶. La escena era minimalista y gobernada por la iluminación, que adquirió el protagonismo al ser la que efectivamente *dibujaba* la

¹⁰⁵ Véase MUTSAERS, L., «Fernando, Filippo, and Milly...»; RAYKOFF, I., «Camping on the Borders of Europe...»; ZAROULIA, M., «‘Sharing the moment’...».

¹⁰⁶ Y ese año el escenario de Dublín adquiriría una nueva dimensión con el éxito del *interval act* titulado *Riverdance*, haciendo de este espacio –entre el fin de las actuaciones y el comienzo de las votaciones– el lugar para expresar la cultura anfitriona no limitada a los tres minutos de la candidatura. SINGLETON, B., «From Dana to Dustin...», p. 149.

¹⁰⁷ FETTAHOGLU, F. M., *The impact of technology...*, p. 31.

¹⁰⁸ Además fue el único escenario donde, hasta la fecha, la presentadora (la célebre Lill Lindfors) ocupó la escena durante las actuaciones. O’CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest...*, p. 100.

¹⁰⁹ JORDAN, P., *The Modern Fairy Tale...*, p. 51.

¹¹⁰ URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 80)...*, 37’ 15”.

¹¹¹ VULETIC, D., *Postwar Europe...*, p. 39.

¹¹² EUROVISION-FR, «Concours Eurovision de la Chanson 1987», 2013. Disponible en: <http://www.eurovision-fr.net/histoire/histoire87.php>; O’CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest...*, pp. 198-199.

¹¹³ URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 90)*, España, RTVE, 1998, 7’ 50”.

¹¹⁴ SINGLETON, B., «From Dana to Dustin...», pp. 152-154.

¹¹⁵ FETTAHOGLU, F. M., *The impact of technology...*, pp. 114-115.

¹¹⁶ CONNOLLY, F. y DULLY, H., *And Finally France... Behind the scenes at Eurovision 1988*, Irlanda, RTE Raidió Teilifís Éireann, 26 de diciembre de 1988, 52’.

escenografía sobre la oscuridad. El equipo Farrell y Grogan repetiría en la capital irlandesa en 1997 (Fig. 6), inspirándose en el avance de las telecomunicaciones con el cambio de milenio y un auge de la ciencia ficción en la cultura popular¹¹⁷. La escena sugería una torre de control, con numerosos televisores dispersos. El objetivo era atraer a una audiencia más joven, más cercana a las tecnologías y a esta estética¹¹⁸, a lo que invitaría un sistema de votación que comenzaba a implementar el televoto, haciendo de los marcadores todo un símbolo del Festival (en este caso el cómputo ya era informático).

El diseño, como se ha avanzado anteriormente, comenzará a tener mucha relevancia en el *merchandising*, y las tipografías serán así muy características en todo el paquete visual, eligiéndose para todos los rótulos de 1997 la *informática* Orator Std. Unos simples marcadores, que serían en principio solo unos signos de carácter informativo, alcanzan un estatus artístico en este concurso, debido también al cada vez más prominente debate acerca de rankings y apuestas. La implantación del televoto impulsará,

de hecho, la participación masiva y la apertura, y con ella la innovación tecnológica¹¹⁹. El número más emblemático de aquel 1997, que marcaría un antes y un después, fue el de Paul Oskar por Islandia¹²⁰, un succulento diálogo entre la letra de la canción y la coreografía, donde el cuerpo de baile, los gestos del cantante y los planos de la cámara se engarzaron de tal manera que el resultado parecía más un videoclip que una actuación en directo¹²¹.

Y es este precisamente un rasgo sintomático de nuestra cultura actual siguiendo a los teóricos de los Estudios Visuales como Nicholas Mirzoeff o Mieke Bal: el progreso imparable de la sofisticación audiovisual, quizás menos *audio* y más *visual*. Aquel 1997 fue el primer año en que la orquesta quedaría fuera de la escena, perdiendo su protagonismo, de hecho su empleo sería solo optativo y algunas delegaciones prescindieron de ella, hasta suprimirse definitivamente en 1999¹²². Como vemos, las mejoras técnicas¹²³ posibilitan nuevas maneras de entender el escenario: «La introducción de la televisión en color hizo que los colores fueran un aspecto más importante del

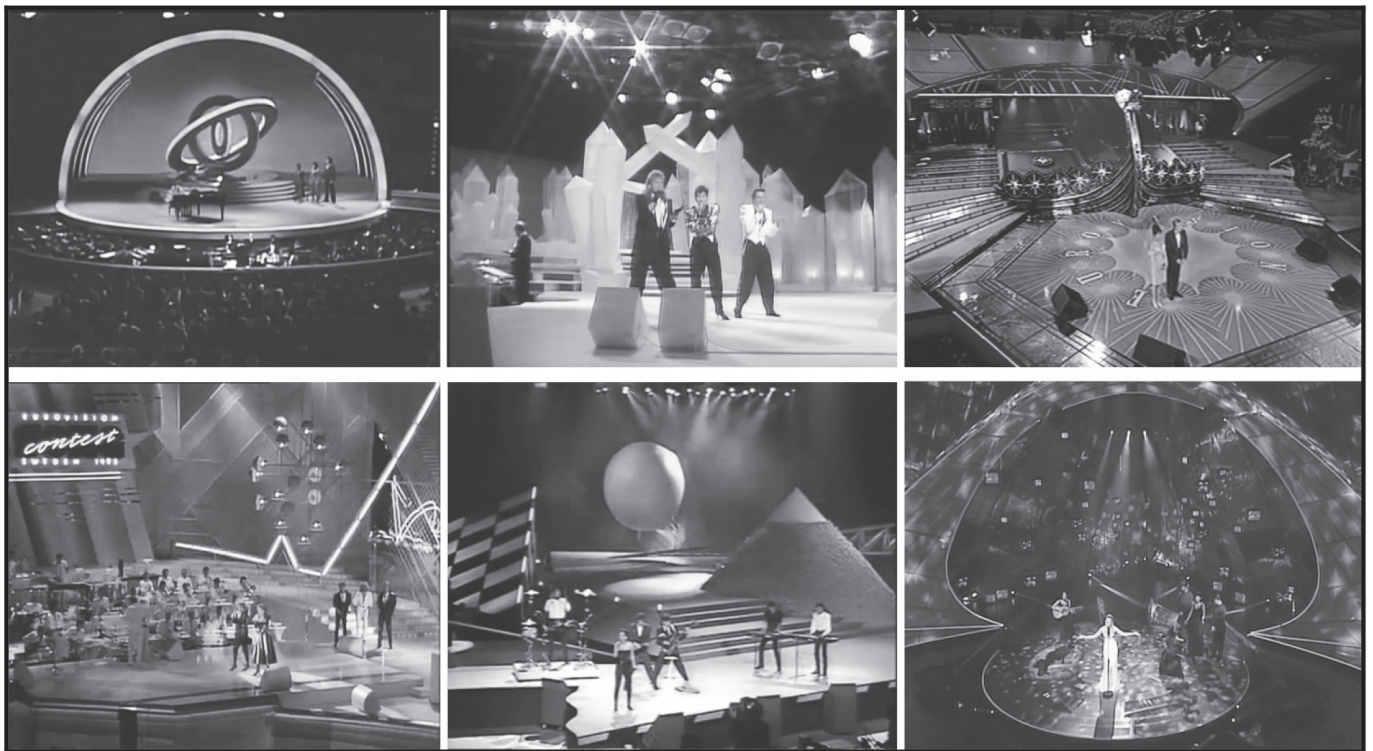


Fig. 6. Arriba los escenarios «temáticos»: Jerusalén 1979 (izq.), Bergen 1986 (centro) y Malmö 1992 (der.) y abajo los «futuristas»: Gotemburgo 1985 (izq.) Bruselas 1987 (centro), Dublín 1997 (der.) Fuente: elaboración propia a partir del canal oficial de EUROVISION.TV en YouTube, consultado el 14-11-2020.

¹¹⁷ Con películas como *Jurassic Park* (1993), *Ghost in the Shell* (1995), *Independence Day* (1996) o *Star Trek: First Contact* (1996). FETTAHOGLU, F. M., *The impact of technology...*, pp. 53-54.

¹¹⁸ FETTAHOGLU, F. M., *The impact of technology...*, p. 115.

¹¹⁹ HENRICH-FRANKE, C., «Creating Transnationality...», pp. 71-72.

¹²⁰ LAMPROPOULOS, A. «Delimiting the Eurobody...», p. 163.

¹²¹ URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 90)*, España, RTVE, 1998, 54' 10".

¹²² SANDVOSS, C., «On the Couch with Europe: The Eurovision Song Contest, the European Broadcast Union and Belonging on the Old Continent», *Popular Communication*, 6/3 (2008), p. 197.

¹²³ GALLACHER, H., *Nul points: TV hell*, Reino Unido, BBC, 31 de agosto de 1992, 35' 00".

diseño», así como los nuevos modelos de micrófono ampliaron el movimiento de los artistas y «la iluminación y los efectos especiales revolucionaron las expectativas de un programa de televisión»¹²⁴ expone Fettaoglu. De hecho, el tema del progreso será frecuente en la siguiente época. En esta última etapa (1998-2020) Eurovisión se celebra en enormes estadios apropiados para la gran cantidad y pluralidad de países concursantes, donde la música es pregrabada (solo la voz es en directo), y a menudo las canciones se interpretan en inglés tras la ruptura de la norma de cantar los temas en los idiomas oficiales de cada país¹²⁵. Los diseños se encargan a equipos internacionales similares año tras año, estandarizándose, y la eliminación de la orquesta ha hecho del certamen, como dijo el cantante Johnny Logan —uno de los participantes más recordados por ser el único en ganar tres veces el concurso— el mayor de los «karaokes»¹²⁶.

5. CONCLUSIONES

La importancia de las escenografías del Festival en la primera mitad de su historia radica en que exponen cómo el propio país, la propia cadena de televisión y la misma sede desean mostrarse ante la audiencia internacional a partir de las hipótesis propuestas, la lógica de la «asistencia al acontecimiento» y la lógica del «hospedar al resto». El escenario, pese a su pretensión de neutralidad, queda ya connotado siempre por el país donde en ese año se construya y el solo hecho de los medios con los que pueda contar, pensemos en el enorme presupuesto de la BBC en todas sus producciones de vanguardia o cómo pequeños países como Mónaco en 1972 no pudieron siquiera albergar el concurso, otros como Israel en 1980 no pudieron celebrarlo repetidamente. Más que un mero decorado que sirve como un fondo para las candidaturas presentadas, las escenografías suponen la consolidación de un «marco» que dialoga con las diferentes aportaciones de los países que se insertan simbólicamente en él. Y lo hemos visto en:

a) Los cincuenta y sesenta, donde la rotundidad, estatismo y aislamiento del cuerpo (con frecuencia el cuerpo femenino) otorgaban un carácter más a modo de recital en una escenografía sobria y sencilla. Pero, a diferencia de cómo se suele recordar este periodo, con elementos muy significativos e innovadores, ya personalizando cada actuación como el cuadro de fondo que se empleó en cada una de las actuaciones de Frankfurt 1957, o los primeros planos del sofisticado estudio de Londres 1963, que de hecho no han vuelto a repetirse pese a la alta tecnología utilizada ya en nuestros tiempos actuales. La presencia de flores, escalinatas, y la dimensión más doméstica del teatro,

así como la orquesta y el órgano como en Nápoles 1965, lejos de su carácter accesorio notificaban la importancia diplomática y cercana del certamen en un momento en el que los países comenzaban a forjar importantes acuerdos internacionales. Por ello era necesario un clima de cierta solemnidad que se iría rebajando. Aquí ya aparecen elementos oriundos del país en cuestión que recordaban sutilmente donde estábamos (los Países Bajos en 1958 con los tulipanes por todo el escenario, Francia en 1961 inspirándose en el pórtico de Versalles, España en 1969 con el atractivo de los artistas españoles, la escultura de Gabino o el cartel de Dalí).

b) En los setenta, junto con la televisión en color y el éxito mundial del pop y el rock & roll proliferan las coreografías, y a nivel estructural los distintos niveles y plataformas, los diseños lumínicos, potenciados en los ochenta con los micrófonos inalámbricos y el empleo de temas en el diseño de los escenarios. Surgen —o mejor, se implementan— dos tendencias: por un lado, se incorporan rasgos paisajísticos o del folclore nacional de los países que hospedan el concurso en los diseños, acentuando el valor turístico y celebrando la diversidad (el paisaje marítimo en Estocolmo 1975, el Domo de la Roca de Jerusalén 1979, el glaciar de Bergen 1986, el barco vikingo de Malmö 1992, el río Liffey en Dublín 1994, o la plataforma petrolífera de Oslo 1996). Por otro lado, ya hacia los ochenta y los noventa, los escenarios de temáticas más neutras —geométricas— tienden a reducir cierta imposición simbólica al resto de países concursantes para abrirlo a un público más general, tendiendo a una noción futurista que alude al progreso (las esferas de Ámsterdam 1970, los distintos niveles etéreos de Londres 1977, el Tangram de Luxemburgo 1984, las formas abstractas de Gotemburgo 1985, el pastiche de elementos inconexos de Bruselas 1987 y el enorme despliegue lumínico de Dublín 1988, 1993 y 1997).

A la pregunta iniciada en nuestra hipótesis acerca de la hospitalidad, podemos responder que toda esta primera etapa ha tenido como objetivo la acogida progresiva de más y más candidaturas, llegando a su cénit en los años noventa, donde los numerosos recursos estilísticos y técnicos permitieron una mayor personalización de los escenarios. Esta apertura ha llegado al punto de implantar el televoto, democratizando el concurso, pero también ha suprimido la orquesta (un rasgo antaño tan característico del mismo) para hacerlo más viable y a la vez multitudinario. El aspecto visual espectacular ha prevalecido llevando a perder intimidad y cierto cariz más casero e incluso espontáneo al perderse la música en directo. No obstante, esto es un reflejo

¹²⁴ FETTAHOGLU, F. M., *The Impact of Technology...*, p. 72.

¹²⁵ PANEÁ, J. L., «Identidad, espectáculo y representación: las candidaturas de Israel en el Festival de Eurovisión», *Doxa Comunicación*, 27/2 (2018), pp. 125-126.

¹²⁶ O'SULLIVAN, R., «Eurovision now just karaoke, says singer», *The Irish Times*, 15 de mayo de 2000. Disponible en: <https://www.irishtimes.com/news/eurovision-now-just-karaoke-says-singer-1.270963>

de la cultura de nuestro tiempo, donde se tiende a homogeneizar lo local, lo artesanal en pos de un entretenimiento masivo, digital e instantáneo.

La cuestión acerca de si las escenografías de Eurovisión podrían abrir espacios para la creación dado su gran escaparate e inversión, o simplemente se dejan llevar por una voluntad homogeneizadora que las hagan más exportables, es clave. Hacia finales de los noventa se comienza a caminar a este segundo lugar, pero las escenografías así llamadas «temáticas» son por ello un contrapunto que no ha dejado de estar presente, e integran el lugar a la propia sede. Diseños que han conseguido colocar al Festival en un momento creativo de relevancia –aunque imponiendo un «marco»– desde un punto de vista artístico si consideramos necesaria una convergencia entre forma y contenido que nos lleve a una mayor indagación en el aspecto cultural, específico, situado, del propio hecho artístico.

Durante este recorrido la bibliografía creciente sobre el Eurovisión ha sido importante, pese a la escasa presencia del análisis estético de dicho fenómeno. En este sentido, ha sido un gran hallazgo el encuentro con una pionera Tesis de Máster, *The Impact of Technology and Traces of National Representation on Eurovision Strategies*, escrita por la investigadora Fatma Merve Fettahoğlu. Esperamos haber puesto el foco en los elementos estéticos del diseño del escenario, dando cabida a futuras investigaciones desde una convivencia mayor entre los estudios existentes en el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales junto a éste que acude además a las Artes, en este caso, escénicas.

BIBLIOGRAFÍA

- AKIN, A., «‘The Reality is Not as It Seems From Turkey’: Imaginations About the Eurovision Song Contest From Its Production Fields», *International Journal of Communication*, 7 (2013), pp. 2303-2321.
- ARNOT, C., «Research Unearths true Meaning of the Eurovision», *The Guardian*, 2 de mayo de 2011. Disponible en: <https://www.theguardian.com/education/2011/may/02/eurovision-song-contest-research>, consultado el 29-04-2020.
- BAKER, C., «Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest», *Contemporary Southeastern Europe*, 2/1 (2015), pp. 74-93.
- _____, «The ‘gay Olympics’? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging», *European Journal of International Relations*, 23/1 (2017), pp. 97-121.
- BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal*, Barcelona, 1991.
- BAUMGARTNER, M., «Chanson, Canzone, Schlager and Song: Switzerland’s Identity Struggle in the Eurovision Song Contest», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 37-48.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, 2016.
- BJÖRNBERG, A., «Return to Ethnicity: The Cultural

Significance of Musical Change in the Eurovision Song Contest», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 13-24.

- BOHLMAN, P. V., «Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song», en TRAGAKI, D. (ed.), *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Plymouth, 2013, pp. 35-56.
- BOLIN, G., «Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-states», *International Journal of Cultural Studies*, 9 (2006), pp. 189-206.
- BOURDIEU, P., *Sobre la televisión*, Barcelona, 1997.
- BREA, J. L., «Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image», *Estudios Visuales*, 4 (2007), pp. 146-164.
- BROOK, P., *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, La Habana, 1973.
- BUTLER, J., *Deshacer el género*, Barcelona, 2006.
- CAZORLA, R., «Lo que la Olimpiada se llevó», *Jot Down Contemporary Culture Mag*, 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/07/lo-la-olimpiada-se-llevo/>, consultado el 29-04-2020.
- COLEMAN, S., «Why is the Eurovision Song Contest Ridiculous? Exploring a Spectacle of Embarrassment, Irony and Identity», *Popular Communication*, 6 (2008), pp. 127-140.
- CONNOLLY, F. y DULLY, H., *And Finally France... Behind the scenes at Eurovision 1988*, Irlanda, RTE Raidió Teilifís Éireann, 26 de diciembre de 1988, 52’.
- DANTO, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, 2012.
- DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, 1987.
- DERRIDA, J., *Cosmopolitas de todos los países, ¡un esfuerzo más!*, Madrid, 1996.
- EGAN, J., «All kinds of everything. A history of Eurovision postcards», *Escinsight.com*, 2015. Disponible en: <http://escinsight.com/2015/05/22/all-kinds-of-everything-a-history-of-eurovision-postcards/>, consultado el 29-04-2020.
- ESCUADERO, V., *#ThrowbackThursday to 40 years ago: Eurovision 1977*, 2017. Disponible en: <https://eurovision.tv/story/throwback-thursday-1977>, consultado el 29-04-2020.
- EUROVISION-FR, *Concours Eurovision de la Chanson 1987*, 2013. Disponible en: <http://www.eurovision-fr.net/histoire/histoire87.php>, consultado el 29-04-2020.
- EUROVISION.TV, *Eurovision Milestones: 1965*, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MS21wnWTgJo>, consultado el 29-04-2020.
- FETTAHOGLU, F. M., *The Impact of Technology and Traces of National Representation on Eurovision Strategies*, Estambul, 2017. Disponible en: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>, consultado el 29-04-2020.
- FRICKER, K., «‘It’s just Not Funny Any More’: Terry Wogan, Melancholy Britain, and the Eurovision Song Contest», en FRICKER, K. y GLUHOVIC, M. (eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, Londres, 2013, pp. 53-76.

- FÜRNKRANZ, M. y HEMETEK, U. (eds.), *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage*, Viena, 2017.
- GALLACHER, H., *Nul points: TV hell*, Reino Unido, BBC, 31 de agosto de 1992, 40'.
- GILL, S., «Re: Eurosong '96», 8 de agosto de 2019. Correo personal.
- HALL, S. y DU GAY, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, 2003.
- HENRICH-FRANKE, C., «Creating Transnationality Through An International Organization? The European Broadcasting Union's (EBU) television programme activities», *Media History*, 16/1 (2010), pp. 67-81.
- JOBSON, C., «When TV Logos Were Physical Objects», *Thisiscolossal.com*, 2017. Disponible en: <http://www.thisiscolossal.com/2017/05/when-tv-logos-were-physical-objects/>, consultado el 29-04-2020.
- JORDAN, P., *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*, Tartu, 2014.
- KIRKEGAARD, A., «The Nordic Brotherhoods: Eurovision as a Platform for Partnership», en TRAGAKI, D. (ed.), *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Plymouth, 2013, pp. 79-108.
- LAMPROPOULOS, A., «Delimiting the Eurobody. Historicity, Politicization, Queerness», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 151-172.
- LANGLOIS, T., «The Rise and Fall of the Singing Tiger: Ireland and Eurovision», en TRAGAKI, D. (ed.), *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Plymouth, 2013, pp. 261-280.
- MARÍN RAMOS, E., «El valor artístico de los índices de audiencias», *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 3 (2016), pp. 166-175.
- McMUNIGAL, K., *That was the Week We Watched: 2-8 April 1977*, Reino Unido, BBC, 1 de enero de 2004, 30'.
- MUTSAERS, L., «Fernando, Filippo, and Milly: Bringing Blackness to the Eurovision Stage», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 61-70.
- O'CONNOR, J. K., *The Eurovision Song Contest: The Official History*, Londres, 2007.
- O'SULLIVAN, R., «Eurovision now just karaoke, says singer», *The Irish Times*, 15 de mayo de 2000. Disponible en: <https://www.irishtimes.com/news/eurovision-now-just-karaoke-says-singer-1.270963>, consultado el 29-04-2020.
- OGAESPAIN, «Madrid 1969: un festival que marcó la historia de Eurovisión», 29 de marzo de 2017. Disponible en: <http://www.ogaespain.com/madrid-1969-un-festival-que-marco-la-historia-de-eurovision/>, consultado el 29-04-2020.
- OLIVER, S., *The Secret History of Eurovision*, Australia, Brook Lapping Productions & Electric Pictures, 2011, 80'.
- ORTIZ MONTERO, L., «El festival de Eurovisión: más allá de la canción», *Fonseca. Journal of Communication*, 15/2 (2017), pp. 145-162.
- PAJALA, M., «Finland, zero points: Nationality, Failure and the Shame in the Finnish Media», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 71-82.
- _____, «Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as Entertainment», en FRICKER, K. y GLUHOVIC, M. (eds.), *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, Londres, 2013, pp. 77-93.
- PANEÁ, J. L., «Hello Millstreet, Sarajevo calling: cuerpo y diáspora a través de la puesta en escena de la canción», *Arte y Políticas de Identidad*, 16 (2017), pp. 161-186.
- _____, «Identidad, espectáculo y representación: las candidaturas de Israel en el Festival de Eurovisión», *Doxa Comunicación*, 27/2 (2018), pp. 125-126.
- PÉREZ-RUFÍ, J. P. y VALVERDE-MAESTRE, Á. M., «The Spatialtemporal Fragmentation of Live Television Video Clips: Analysis of the Television Production of the Eurovision Song Contest», *Communication & Society*, 33/2 (2020), pp. 17-31.
- RAYKOFF, I., «Camping on the Borders of Europe», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 1-12.
- ROCHE, M., *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*, Londres y Nueva York, 2000.
- SANDVOSS, C., «On the Couch with Europe: The Eurovision Song Contest, the European Broadcast Union and Belonging on the Old Continent», *Popular Communication*, 6/3 (2008), pp. 190-207.
- SINGLETON, B., «From Dana to Dustin: The Reputation of Old/New Ireland and the Eurovision Song Contest», en FRICKER, K. y GLUHOVIC, M. (eds.), *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, Londres, 2013, pp. 142-162.
- SIVGIN, Z. M., «Rethinking Eurovision Song Contest as a Clash of Cultures», *Journal of Gazi Academic View*, 9/17 (2015), pp. 193-213.
- TOBIN, R. D., «Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall», en RAYKOFF, I. y TOBIN, R. D. (eds.), *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, 2007, pp. 25-36.
- URIBARRI, J. L., *Eurovision siglo XX (Años 50-60)*, España, RTVE, 1998, 60'.
- _____, *Eurovision siglo XX (Años 80)*, España, RTVE, 1998, 54'.
- _____, *Eurovision siglo XX (Años 90)*, España, RTVE, 1998, 65'.
- VERDÚ, V., *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*, Barcelona, 2011.
- VULETIC, D., «Public Diplomacy and Decision-Making in the Eurovision Song Contest», en DUNKEL, M. y NITZSCHE, S. A., *Popular Music and Public Diplomacy. Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, Bielefeld, 2018, pp. 301-302.
- _____, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, Londres y Nueva York, 2018.

-WOLTHER, I., «You wouldn't know me at all...», en MITSCHKA, K. y UNTERBERGER, K., *Texte 14. Public Service Media in Europe. Eurovision Song Contest: More than music?*, Viena, 2015, pp. 46-51. Disponible en: <https://zukunft.orf.at/rte/upload/download/15i0002.pdf>, consultado el 29-04-2020.

-ZAROULIA, M., «'Sharing the moment': Europe, Affect, and Utopian Performativities in the Eurovision Song Contest», en FRICKER, K. y GLUHOVIC, M. (eds.), *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, Londres, 2013, pp. 31-52.